

A MAGYAR FILM

AZOK AZ ÁLTALÁNOS BAJOK, amelyek a magyar filmtermelés terén orvoslásra vártak, a múlt évben robbantak ki. A gyártás, amely nálunk kezdettől fogva gyöngé lábakon állt, egyik napról a másikra, szinte teljesen megszűnt. A tőke visszavonulása maga után vonta a műtermek kapuinak bezárását. Az a tény, hogy a tőkehiány ennyire katasztrofálisan determinálta a magyar film sorsát, általános megállapítást eredményezett: a magyar film — mondják — azért nem tud szélesebb alapokra helyezkedni és művészi eredményeket felmutatni, mert a tőke nem támogatja kellőképpen. Ez igaz is. A magyar filmnek indulása óta mindig nehéz küzdelmeket kellett vívnia a szűkös tőkekeretek miatt. Talán éppen ez az örökös létért való küzdelem volt az oka annak, hogy a művészi kérdések nálunk teljesen háttérbe szorultak. A magyar film sohasem tudott versenyre kelni a külföldi gyárak termékeivel. Képtelen volt idegen piacra szert tenni, de még a hazai kívánalmakat sem tudta teljesen kielégíteni.

A film érdekes keveréke az üzletnek és a művészetnek. Két fő problémája van tehát: anyagi és művészeti. A kettő közül azonban kétségtelenül az utóbbinak kell fontosabb szerepet tulajdonítanunk. Az anyagi kérdések csupán kísérői és kiegészítői lehetnek a művészi elgondolásoknak, de semmiestre sem korlátozhatják azokat.

Sajnos, ez az elv nálunk mindig fordítva szerepelt. A művészi elgondolások szóba se jöhettek a magántőke kizsákmányoló magatartása miatt. A tőkekapitalizmus, mely a magyar filmet teljesen hatalmába kerítette, megakadályozta azt, hogy „sajátosan nemzeti, gyökeresen magyar, tárgyában és stílusában eredeti művészi formát tudjon kitermelni”.

Ha tekintetbe vesszük ezeket az érveket, elfogadhatóbb magyarázatot kapunk a mai válság okaira. A pillanatnyi tőkehiány csupán a robbanóanyag szerepét játszotta azáltal, hogy felszínre hozta azokat a háttérben forrongó problémákat, melyek már régen kirobbanásra vártak. Sok megértéssel és elismeréssel tekintenek vissza a magyar film küzdelmes múltjára, de mégis ki kell mondanom, hogy az igazi filmművészet kialakítására, a film lényegének és alapelveinek felkutatására nem tett egyetlen lépést sem.

A filmgyártás nálunk csaknem egyidőben indult a külföldi megmozdulásokkal. Már 1896-ban megnyílt Budapesten az első mozi: az Ikonográf. Ezt hamarosan követte az első gyártóvállalat, a Projektográf megalakulása. 1901-ben pedig már elkészült az első jelentősebb magyar játékfilm: a „Tánc”. Az ekkor készült filmek témájukat és kiállításukat tekintve inkább — hogy úgy mondjam — híradószereűek voltak. Semmi néven nevezendő művészi tendenciájuk nem volt. Minden meseszerűség és Összefüggés nélkül fotografálták a való élet valamely fázisát. A magyar film tehát nem mint művészet hívta föl magára a közönség figyelmét, hanem csupán mint csodás technikai felfedezés.

A mozgás lerögzítése ősidőktől kezdve foglalkoztatta a tudósok fantáziáját. Az első idevonatkozó nyomokat már az egyiptomi falfestményeken megtaláljuk. A történelem folyamán pedig számos kísérlettel találkozunk a Lumière-testvérek döntősikerű találmányáig.

A mozgás lerögzítése, vagyis a film feltalálása tehát önmagában még nem volt művészet. A legtöbb hiba pedig éppen abból származott, hogy kezdetben sehol sem ismerték fel a film művészeti jellegét. Nálunk legkevesebbé. Külföldön azonban hamar rájöttek arra, hogy a filmet kapcsolatba

lehet hozni valamely meglévő művészettel. Pl. a színészettel. Hogy valamilyen irányt szabjanak a filmnek, elkezdték a színpadi darabok megfilmesítését. Kispéter Miklós nem egészen találóan nevezi ezt a fejlődési fokozatot „Győzedelmes film” című munkájában a film önárulásának, mert tulajdonképpen ebből a lépésből indult ki a játékfilmek megvalósítása. Külföldön a színjátszás és a film együttműködése során hamar felismerték a két művészet külön törvényeit. Chaplin, Joe May, Urban Gad, Harry Piel és mások éppen ebben az időben készítették azokat a némafilmeket, melyeket a film-történelem még ma is mint a filmgyártás legművésziesebb alkotásait ismeri. Nem történt tehát önárulás a film részéről, mert hiszen a filmművészet önállóságának elve éppen ebből a lépésből indul ki. Az azóta készülő francia, német, angol és amerikai filmek fényesen igazolták, hogy a színház és film között sok közös vonás van, bár lényegében mind a kettő más: a színjátszás főleg auditív, a film ellenben vizuális művészet volt.

Nálunk azonban nem ez történt. A film kezdetben inkább a technika erejével igyekezett tért hódítani. Mikor pedig kapcsolatba került a színjátszással, önállósági jellegét elvesztette, mielőtt még megkaphatta volna.

Mindezek ellenére a filmgyártás nálunk is gyorsan terjedt. Pestről kikerült vidékre is, de sajnos, mindenütt csak az alsórendűbb közönség szórakozóhelyein tűnt fel. Kültelki kávéházakban és vásári sátrakban szerepelt, mint olcsó műsortöltelék. A közönség azonban hamarosan betelt a technika egyszerű csodálatával és valami újat követelt. A tőke, amely mindig szívesen fordult a kiaknázzható lehetőségek felé, felismerte a benne rejtőző profitot és felkarolta. Előretörését most már a világháború kitörése sem akadályozhatta meg. A háború destruktív ereje megbénította világszerte a művészetek életét, a filmek azonban nem tudott ártani. Győzelmesen tört előre. Újtát leginkább lecsúszott színházi emberek irányították, akik a nagyobb kereseti lehetőségek reményében szívesen foglalkoztak vele. Ez időben a film legsúlyosabb problémája a témakeresés volt. Gyártói azonban tudatán kívül voltak annak, hogy a film nemcsak fototechnikai, hanem egy lényegében és formájában is új művészet. Nem kutatták a megnyilatkozási formáját, hanem egyszerűen fotografáltak valamilyen irodalmi vagy színpadi eseményt. Ez a hozzá nem értés döntően befolyásolta a magyar film további sorsát. Egyszerű reprodukálójá lett valamilyen való eseménynek. Hogy a baj még súlyosabb legyen, váratlanul megjelent a hang. A hang megjelenése végérvényesen színházi törvények alá kergette a filmet. A vizualitás teljesen háttérbe szorult és helyére a könnyebb auditív kifejezési lehetőségek léptek.

A problémák egyre súlyosodtak, de a megoldásukra senki sem gondolt. A háborút követő években a cenzúra kitiltotta az ellenséges államok filmjeit, úgyhogy szinte teljesen elszigetelődtünk. A magyarországi „magántőke” egyeduralgó lett. Konkurrencia nélkül dolgozhatott. Ekkor már mintegy tizenhárom különböző tőkecsoport foglalkozott filmgyártással. A magántőke azonban annyira elzárkózott minden külföldi megnyilatkozás elől és annyira csak a profit biztonságára ügyelt, hogy minden más kérdés kikerülte a figyelmét. Pedig Franciaországban ekkor már a szakirodalom bontogatta szárnyait, amely lázasan kutatta a film lényegét. De másutt is. Egyes műtermekben már a képsorozatok szerves megalkotásán fáradoztak. A képekből téhégységeket alkottak, szóval: „rendezték” a filmeket. A filmművészet tehát mint önálló művészet egyes műtermekben már a legjobb utakon haladt.

A magyar film ebből az úttörő munkából egyáltalán nem vette ki a részét. Sem technikailag, sem pedig művészetileg nem fejlődött. A háborútól kifáradt tömeg elfordult a komoly művészetektől és lázasan kereste

az erkölcsi elvektől mentes, könnyű szórakozási lehetőségeket. A színházak raktárba teszik Shakespeare követőinek alkotásait, hogy helyet adjanak az új revü-operetteknek. A pompa, a fény és az erotikum lesz az uralkodó motívum. A drámai színek eltűnnek, a színészi alakítómunka megszűnik és helyette diadalmasan törnek előre a modem színpadi táncok és az ú. n. jazz-kultúra. A közönség fáradt idegeit ezek a nihilista produktumok, amelyek semilyen gondolati koncepciót nem igényeltek, pillanatnyilag teljesen kielégítették. A vallás tilalmait letipró „új^{cc} szellem a maga korlátozatlan liberalizmusával elérte hatását.

A korszellem követelményei elől természetesen a film sem zárkózhatott el. A magántőke, amely sorsát eddig is irányította, biztatja a modem stíl átvételére. A hatalmas amerikai filmrevük az egész világon sikereket aratnak. A modem zene vérpezsdítő bujasága, a felvonuló görlok meztelensége az újszerűség erejével hatott. Az amerikai tőke korlátlan befektetőképessége rendkívüli igyekezetről tett tanúságot. Az amerikai revüfilmek világszerte követendő példaként szolgálnak. Még a francia műtermekben is.

A magyar gyártóvállalatok azonban rendkívül kellemetlen helyzetbe kerültek. Az amerikai filmrevük utánzása igen költséges lett volna. Már pedig a könnyelmű kockáztatás sohasem tartozott a tőke tulajdonságai közé. Új témakört kellett tehát keresni. Valami olyat, ami megfelel a kecskéről és a káposztáról szóló példabeszédnek. Rövid tapogatózás után a revü és a színpadi dráma összekeveredéséből sikerült megalkotni az úgynevezett sláger-operettet, amely mindmáig szinte egyeduralkodója volt a magyar filmgyártásnak. A sláger-operett jellemző tulajdonságai közé tartozik, hogy rendszerint kevés színhelyen játszódik, nincsenek költséges díszletei, ellenben vannak ú. n. „jó bemozdásai“, slágerszámok és happy-endje. Az eddig gyártott magyar filmek — kevés kivétellel — ebben mind megegyeznek. Ez a sajnálatos tény azonban maga után vonta a magyar filmek exportképtelenségét. Külföldre csak a legritkább esetben jutottak ki, de itthon is nevenségesen naivakká váltak egy-egy jelentősebb külföldi film mellett.

A sorozatos kudarcok után a magyar film elvesztette önbizalmát. Újat kezdeni nem mert, maradt mindenben a régi. A feldolgozott témák között rendszerint sikeres színdarabokat, vagy közkézen forgó regényeket találunk. Eredeti filmtéma szinte alig akad. Ez a mód, amit gyártóink bevezettek, csakis nagyfokú gyávasággal magyarázható. A gyártók nem mertek újításokra vállalkozni s ezért inkább meghúzódtak a regény vagy a színpadi darab írójának nimbusza alatt. Abban a reményben ringatták magukat, hogy a közönség talán kíváncsi lesz kedvelt regényének vagy darabjának a filmváltozatára is.

A készülő filmeknek alkotóművésze sohasem akadt. Állandóan csak másodrendű emberek dolgoztak a magyar műtermekben. Az igazi magyar filmművészek nem tudtak beleilleszkedni a magyar film szegényes miliójébe és inkább külföldön próbálták megvalósítani elgondolásaikat. Néhányuk sikerült is. Az amerikai, német és angol gyárak leghíresebb alkotásai magyar művészek nevéhez fűződnek. Ezzel szemben a magyar film egyetlen alkotóművészt sem tudott felmutatni. A közönség teljesen kedvét veszítette és odáig jutottunk, hogy a magyar filmek már csak vidéken tudtak sikert aratni. A fővárosi mozik csupán a védelmi törvény hatása alatt voltak hajlandók műsoruk keretében magyar filmet játszani.

A mai válság tehát nem újkeletű dolog — mint azt sokan hiszik — és nem kapcsolatos a politikai élet legújabb megmozdulásaival. Az igazi okok sokkal mélyebben gyökeredznek. Megvoltak és kísértettek mindig, mióta magyar filmgyártás van. Hogy éppen most kerültek felszínre, abban kétségtelenül közrejátszottak politikai vonatkozások is, de maga a válság igazi oka másutt keresendő.

Mint mondtam, a magyar filmnek két súlyos problémája van, ami sürgős orvoslásra vár: az anyagi kérdés és a művészeti kiformalódás.

Egyik sem megoldhatatlan.

Anyagi szempontból fel kell szabadítani filmgyártásunkat a magán-tőke zsarnoksága alól. Erre a kérdésre rávilágítottam egy előbbi tanulmányomban.¹ Ez a kérdés csakis úgy oldható meg, ha a gyártás állami kezelésbe kerül. A német, olasz és angol példák ezt fényesen bizonyítják. Az amerikai magánvállalatok ebből a szempontból nem jöhetnek számításba, mert nálunk kizárt dolog, hogy egy magánvállalat olyan összeggel rendelkezzen, amely biztosítani tudná a gyártás zökkenésektől mentes tempóját. A magyar lelkiség fél az üzleti élet nagyobb arányú finanszírozásától. Akiknek módjukban állna a magyar film felkarolása, azok mereven elzárkóznak még a gondolatától is. Nincs tehát más eshetőség, csak az, hogy az állam vegye kezébe a filmgyártás irányítását. Természetesen emellett működhetnének magánvállalatok is, de elkerülhetetlenül szükség van egy olyan vállalatra, amely képes lenne a gyártás színvonalának fokozására is. Ráműtöttem arra, hogy milyen fontos szerepe van a filmnek a társadalom nevelésében. Hivatkoztam XI. Pius pápa „Vigilanti cura“ kezdetű enciklikájára, melyben a „tudományok pápája“ felhívta a világ figyelmét a film léleklevelő vagy romboló hatására. Felvettem a gondolatát egy egyházi tőkével megvalósítandó filmkultúra kiépítésének is. A film elválaszthatatlan a tőkétől. Stabilizálni kell tehát egy megfelelő tőkealapot akár állami, akár más közreműködéssel, de ezt a kérdést Valamilyen formában sürgősen rendezni kell.

A Filmkamara életrehívása elkerülhetetlenül szükséges volt, hogy megszüntesse a személyi visszaéléseket. A magyar film művészi emelkedésében azonban képtelen döntő szerepet játszani. Ha sikerül is megszüntetnie a magántőke kizsákmányoló politikáját, képtelen elérni azt, hogy a gyártás a művészi munka talpatárára legyen építve.

Művészi értéket képviselő filmeket pedig csak úgy lehet készíteni, ha a gyártás tempóját és keretét nem a tőke, hanem a művészi elgondolás szabja meg.

A másik rendkívül fontos kérdés a művészeti, illetőleg művészetté váló kiformalódás.

Az utóbbi években rohamosan szaporodott a film művészeti problémáival foglalkozó szakirodalom. Ennek ellenére még ma sem tisztázták kielégítően a film művészetfilozófiai kérdéseinek legnagyobb részét. Művészet-e a film egyáltalán? ... És ha igen, milyen művészet? Gazdag technikai lehetőségei között mennyiben és milyen formában juthat szerephez az ember lelke, az ember alkotótevékenysége? ...

A film előlépése művészetek közé csak az utóbbi években következett be. Sokáig a filmet egyáltalán nem tekintették művészetnek. Az utóbbi évek alkotásai azonban — elsősorban a francia filmek — kivívták maguk számára a művészi elismerést. Ez a kérdés ma már egyáltalán nem képezheti vita tárgyát... A film művészet, mégpedig új művészet. De hogy a művészetek melyik csoportjához tartozik és hogy önálló művészet-e, még ma nincs bebizonyítva. Az építőművészetet kollektív művészetnek mondjuk, mert több egyéni alkotás összesítése révén jön létre. Tény, hogy a film is ilyen kollektív művészet, de nem összművészet, mint azt sokan hiszik. Igaz, hogy a művészetek csaknem valamennyi ágát felhasználja, mint alkotási egységeket, de mégsem mondhatjuk, hogy összművészet, mert alapjában véve mindent a maga egyéniségéhez formál és mindent alávet saját külön céljainak az elérése érdekében, „összművészet nincs — mondja

¹ Keresztény magyar filmkultúra. Korunk Szava VIII. évf. 23. sz.

Brandenstein — mert összművészetet és mégis önálló művészetet adni nem lehet“. A művészet t. i. megszűnik ott, ahol nem képes kimutatni sajátosan egyéni jellegét. Már pedig a film annak ellenére, hogy más önálló művészeteket is felhasznál (színészet, fotóművészet, maszkírozás, építészet, festészet stb.), mégsem veszítheti el önálló jellegét, mert semmit sem vesz át eredeti mivoltában, hanem mindent beleágyaz a maga nagy kollektív egységébe. Hogy ez így van, azt legjobban bizonyítja a színpadi és a filmszínészet között lévő mérhetetlen különbség. Sok kiváló színpadi színész van, aki a film szempontjából teljesen használhatatlan és viszont. „A film technikai személyi és anyagban megnyilvánuló segédeszközei — mondja Pudovkin, a híres orosz rendező — nem egyebek, mint pl. a képzőművészetek technikai eszközei: az anyag, a vászon, a festék, az ecset stb.“^{cc} A színészi játék tehát ugyancsak formálható anyag a film alkotóművészetének kezében, amit a képszerűség és a vizualitás érdekében úgy állít be a képrendszer keretébe, ahogy azt legjobbnak véli.

A film tehát önálló művészet, mert mindig egy alkotófantázia megnyilvánulásának az eredménye. Amint egy építőművészeti alkotás minden esetben magán viseli nagy egységében és részletmegoldásaiban is az egyéni formaművészet jellegét, éppúgy a film is. Chaplin, Machatty, Joe May, Pudovkin, Tourjanszky, Granovszky, Duvivier, Cecil B. de Mille, Robert L. Leonard, Karl Ritter, Bolváry Géza, Kertész Mihály vagy Martin Pál minden alkotását éppen az egyéni kifejezési formák és az egyéni képalkotások teszik páratlanná. Amint egy kiváló író munkáját könnyen felismerhetjük stílusáról, egyéni formájáról, éppúgy egy film is rámutat alkotójára a vizuális kifejezési módok sajátos rendszerével.

Az egyéni formaművészet legszebb példáit az orosz rendezők filmjeiben találjuk. Az orosz alkotófantázia, mely egyszerűségét már előbb is megmutatta Tolsztoj, Dosztojevszkij és Turgenyev regényeiben új kifejezési területet talált a filmben. Gyakorlatilag többszörösen beigazolódott, hogy a film és a regény között igen sok a hasonlóság. Az alkotófantázia csapongása mindkettőben korlátlanul lehetséges. A színek és alakok életszerű megjelenítése, a gyors átmenetek és a szimbolikus kifejezési lehetőségek a filmművészetnek éppúgy rendelkezésére állnak, mint a regényírónak.

Az orosz film alkotói egy csapásra megoldották azokat a kérdéseket, amik még a francia film mestereit is évekig foglalkoztatták. A lélekből öntudatlanul feltörő orosz művészet teljesen kiküszöbölte az auditivitást. Az orosz alkotók filmjeiben találjuk a filmszerűség legszebb példáit. A képek és képrendszerek filmszerű összeállítása, az átmenetek könnyed megoldása a film legnehezebb problémái közé tartoznak. Ezeknek a problémáknak a szerencsés megoldása jelenti tulajdonképpen a filmművészetet.

Végtelenül fáj, mikor azt kell leírnom, hogy a filmszerűség és az igazi filmművészet kialakítása érdekében az eddig készült magyar filmekben még kísérletet is alig találunk. Az üzleti érdek, mely mindig elsősorban jött számításba, elnyomta a művészeti szempontokat. A film nálunk nem művészetté, hanem iparrá fejlődött. Filmipar lett a neve. Ez a szó talán szépen hangzik egy üzleti ember számára, de végtelenül fájdalmasan érint mindenkit, aki a magyar filmben művészeti megnyilatkozást szeretne látni.

Rendkívül fontos tehát, hogy a magyar film minél előbb orvoslást kapjon azokra a sebekre, amik válságát kirobbantották. Rendezni kell minél előbb a film anyagi és művészeti kérdéseit, mert csak így remélhetjük, hogy mindaz, amit ma filmipar néven ismerünk, hamarosan filmművészetté válik.